198 **Combinaciones de 6 notas**

199 **Combinaciones de 8 notas**

200


201
202
203
204
205
206

ESCALAS MENORES

207



ESCALAS Y PASAJES
DEL GENERO CROMATICO

Si lo que constituye la perfección de cualquier pasaje es la perfecta entonación, la igualdad y la pureza de los sonidos, mayormente se harán indispensables estas cualidades en las escalas cromáticas y en todos los pasajes en este género.

Siendo estas escalas y pasajes los más difíciles para cantar con precisión, se deduce naturalmente que no podrán resultar gratos al oído sino cuando la sucesión de las notas aparezca tan justa y nítida como para poder identificar cada nota separadamente.

Para dividir cualquier intervalo en semitonos exactos se requiere una gran seguridad del órgano vocal y un finísimo don de entonación. Por poquísimo que la entonación no se encuentre bien fija en la memoria, o que la voz se produzca con incertidumbre, los semitonos saldrán o bien *calantes* o bien *crecientes*. En el primer caso el ejecutante no hará sino dividir el intervalo en un número mayor de semitonos que el que contiene en realidad, en tanto que en el segundo caso lo dividirá en un número menor. En ambos casos la *desafinación* producirá un efecto feísimo.

De ahí que el alumno, para conquistar la necesaria delicadeza y precisa entonación, deberá estudiar los ejercicios cromáticos en un tiempo muy lento; tratará de ayudarse, en principio, fijando bien la primera y la última nota de la escala cromática; luego, dividiendo ésta en grupos de dos, tres o cuatro notas, según las necesidades, y numerándolas mentalmente, hará caer la primera nota de cada grupo sobre el acento de cada tiempo del compás.

Recuérdese, aún así, de no acelerar el movimiento más que cuando se encuentre seguridad en el tiempo lento.

Estos ejercicios se transportarán de semitono en semitono, como los precedentes.

Soy del parecer que se debe evitar también, en los fragmentos, el dar un movimiento demasiado vivo a la ejecución de este género de pasajes, porque no permite al auditor oirlos convenientemente.

Siendo cualidad de la escala cromática la de pertenecer a todos los modos al mismo tiempo, se infiere que el alumno se encontrará, de buenas a primeras, inseguro en reconocer las relaciones de la entonación; sería, pues, muy probable que su voz, abandonada a sí misma, perdiese también la justeza; de ahí que nos permitiremos momentáneamente derogar la regla que prohibe tocar simultáneamente los sonidos de la voz sobre el piano. Así, en los primeros intentos, se ejecutará la escala en el piano al mismo tiempo que el alumno la canta y para que tal ayuda no sea perjudicial se tendrá sumo cuidado en que el instrumento esté perfectamente afinado. Pero en cuanto el alumno se encuentre en condiciones de poder juzgar de su propia ejecución, deberá en seguida limitarse al primer acompañamiento ordinario



(1) En un método publicado recientemente con la firma de Lablache, se encuentra al comienzo de cada escala cromática la indicación de las notas extremas que ella abarca. Esto nos parece oportuno y por ello hacemos nosotros lo mismo. El alumno abandonará tal práctica, así como las pausas que separan la escala ascendente de la descendente, apenas se halle seguro de poder hacer las dos escalas con una sola respiración.


214
PIANO
215
PIANO


216
217
PIANO
218
PIANO
219
PIANO



220
PIANO
221
222
PIANO

"TENUTA" DE LA VOZ

La *tenuta* de la voz se constituye en gracia a la perfecta armonía de los *timbres* y a la inalterable seguridad y justeza de los sonidos. Es ella la base del buen estilo y uno de los requisitos más útiles y raros. Llámase *falta de "tenuta"* el defecto de emitir la voz a empujones, como saltada y explosivamente, o a golpes de pulmones, como así también el hecho de tartamudear expresamente en un canto o retomar fuera de propósito un determinado *timbre*.

Todos estos defectos son producidos por dos causas principales:

1ª Por la irregularidad de la salida del aire durante la emisión de la voz o la ejecución de un canto. Esta irregularidad produce las sacudidas, la aridez, la desigualdad de los sonidos.

2ª Por el frecuente cambio de *timbre*, lo cual destruye la unidad del color y molesta al oído.

Una respiración bien sostenida, el mecanismo de la faringe determinado por las exigencias de los pasajes, mecanismo que debe ser independiente de la acción del pecho, y la unidad del *timbre* serán las condiciones materiales para asegurar la *tenuta* en el canto y la seguridad tranquila e inalterable en los trozos cantados.

SONIDOS SOSTENIDOS

o sea prolongamiento del sonido durante toda la duración de la respiración

Antes de aplicarse al estudio de los sonidos sostenidos deberá el alumno sentirse ya seguro del mecanismo de la voz, en tal modo de no estar más sujeto a incertidumbres y poder extraer un cierto provecho en cada nueva tentativa. El estudio de este género de sonidos está totalmente basado sobre los principios ya expuestos en los artículos dedicados a la *Respiración* y a la *"Tenuta" de la Voz*.

Los sonidos sostenidos ofrecen cuatro variedades:

1ª Sonidos *tenidos* de igual fuerza;
2ª Sonidos *filados*;
3ª Sonidos *filados* con gradaciones;
4ª Sonidos *repetidos*.

1) *Sonidos tenidos de igual fuerza*

En la sola denominación se comprende claramente que estos sonidos deben ser sostenidos con invariable intensidad, cualquiera sea la forma en que se ataquen, o *piano*, o *mezzo-forte*, o *forte*.

2) *Sonidos filados*

Estos sonidos deben comenzar *pianissimo* para ser, luego, gradualmente reforzados hasta alcanzar la mayor intensidad posible, la cual deberá caer precisamente en el medio de su duración; después, en sentido inverso, el sonido recorrerá la gradación del *fortissimo* al *pianissimo* hasta que se pierda totalmente.

Los sonidos *filados* se indican con el signo <>

Será oportuno, al principio, dividir este ejercicio en dos partes. Con una respiración se procederá del *pianissimo* al *forte*, con otra del *forte* al *pianissimo*.

He aquí la manera como los mejores maestros de canto trataron de representar el sonido *filado*, llamado por los italianos también *messa di voce* (1).

(1) Véase *Grammatica o siano regole di ben cantare*, de Ana María Pellegrini Celoni, Roma.

Grados de aumento de voz	Estado en plena voz	Grados de disminución de voz
1 2 3 4		4 3 2 1

Durante el *pianissimo* la faringe se hallará reducida a su menor dimensión, ni se dilatará sino en razón de la fuerza del sonido; luego, igualmente en proporción, se restituirá a la primitiva forma a medida que la voz disminuya. Es necesario prestar suma atención a dos tendencias muy generalizadas que es necesario evitar cuidadosamente: son las de desafinar subiendo el tono en el *crescendo* y bajándolo en el *decrescendo*.

Las vocales puras no deben sufrir alteración.

Recomiéndase muy especialmente también no atacar el sonido dado comenzando más bajo y arrastrándolo luego hacia arriba, ni tampoco con un golpe de pecho: debe ser atacado en la glotis límpidamente. Al abandonarlo, el alumno se cuidará mucho de dejar salir simultáneamente la cantidad de aire que le queda para la caída del pecho y el descanso de la boca del estómago. El descuido de tal precaución ocasionaría una especie de gemido hacia la terminación del sonido.

Es muy difícil *filar* los sonidos al mismo tiempo *en los dos registros* que corresponden, en las mujeres y en los hombres, a las notas siguientes:



Hemos ya visto que, para pasar de un *timbre* al otro sobre el mismo sonido, no se debe hacer más que alternar los dos mecanismos de la garganta por medio de los cuales se producen.

El alumno *comenzará el sonido, piano, en falsete y en timbre oscuro*. De tal manera queda también fija la laringe y restringida la faringe. Después, *sin variar la posición ni, en consecuencia, el timbre, deberá pasar al registro de pecho*, manteniendo siempre más fija la laringe, a fin de que no suceda ningún movimiento involuntario que en el instante de la separación de los dos registros provoque una especie de sollozo. Una vez en el registro de pecho, se hará subir nuevamente la laringe y se dilatará la faringe con el objeto de cambiar el *timbre* de oscuro en claro, a fin de que éste adquiera su plena resonancia y la plenitud de su fuerza hacia la mitad de la duración del sonido. Para pasar luego del fuerte al *piano* se invertirá el procedimiento aquí descrito, vale decir que antes de volver a pasar al registro de falsete, *en el acto de disminuir la voz, se volverá a dar poco a poco el color oscuro al sonido de pecho*, teniendo de nuevo siempre fija abajo la laringe y restringiendo la faringe, a fin de apoyarlo y de evitar el choque del cambio de registro. Entonces el alumno pasará lentamente del registro de pecho al de falsete; esto hecho, debilitará gradualmente el sonido, para lo cual se tendrá cuidado de que la laringe se halle flexible y obediente. Todo esto debe deducirse del hecho fisiológico de que la laringe, cuando está fija abajo por medio del *timbre oscuro*, puede producir alternativamente los dos registros sin moverse del todo de su puesto; notando que, si ella se moviese, produciría en el paso de uno al otro, como ya dije, un sollozo chocante y desagradable.

3) *Sonidos filados con gradaciones de eco, también llamados sonidos flautados*

Estos sonidos consisten en una serie no interrumpida de breves sonidos filados con diversas gradaciones, y repetidos cuanto pueda permitirlo la duración del aliento.

Estas gradaciones pueden ser ordenadas en diferentes maneras: por ej., pueden ser de duración y fuerza igual (1); pueden seguir una progresión creciente o disminuyente, etc. Los grandes cantantes acostumbran usar la siguiente disposición: *filan* primeramente con la tercera parte de la respiración un sonido sostenido; luego hacen seguir dicho sonido de otro menos fuerte y menos largo; a ello, por último, sigue una larga sucesión de ecos siempre más frecuentes y con menor fuerza, de modo que lo último apenas sea ya sensible al oído. Nótese que la garganta debe restringirse y dilatarse con toda flexibilidad en cada gradación (2).

4) *Repetición del mismo sonido* (*ribattimento*)

Conservándose sobre una misma vocal, los sonidos repetidos pueden ser considerados como una variedad del mantenimiento de fuerza igual, con la diferencia de que la voz, sin interrumpirse, subdivide con distintas repercusiones la nota que en aquel caso hubiese sido sostenida.

Cada una de estas repercusiones se articula por medio de uno de los movimientos de descenso o ascenso que la faringe realiza en el trino. Estos movimientos serán ligeros, rápidos; la nota deberá, en cada repetición, ser picada por una especie de apoyatura que no esté ni siquiera a un cuarto de tono de distancia. Se evitará cuidadosamente espirar las distintas articulaciones de un mismo sonido y ejecutarlo con voz tremulante. No pudiendo estas repercusiones ser oídas y causar algún placer sino en tanto sean ejecutadas por un órgano suelto, es natural que no convienen sino a la voz de mujer. No es conveniente que sobrepasen la subdivisión de cuatro semicorcheas por cada negra marcada a 100 en el metrónomo y, para obtener buen efecto, deberá cuidarse de que su sucesión sea siempre dulce y delicada.

Equivocadamente se abandona o se descuida hoy el estudio de los sonidos repetidos, tan exitosamente empleados en los siglos XVII y XVIII (3).

En el presente se suele conformarse con la repetición siguiente, que es, desde luego, trivial (4).



---

(1) Algunos autores llaman a esto *vibrar la voz*. Catruffo, en su método de vocalización, indica tal efecto por medio de síncopas.



(2) Velluti dice que *el eco se hace flautado y que para lograrlo se agranda todo el arco de adentro.*

(3) Ninguno de nuestros cantantes actuales, con excepción hecha de la Damoreau, se halla en condiciones de ejecutar el siguiente pasaje, aunque es bastante simple:



Martini, en su *Melopea* (1790), tratando los diversos acentos de la voz, llama a esta repercusión de que hablamos *una misma nota ligada y repetida por medio de golpes de garganta*, agregando que *se podría marcar con mordentes.* He aquí el ejemplo adoptado por él mismo:



Antes que él, en 1658, J. A. Herbst presenta como ejercicio el siguiente pasaje:



Véase J. A. Herbst: Música Moderna Práctica, Francfort, 1658.

(4) Lichtenthal sostiene que esta repetición de la apoyatura ha sido introducida por Pacchiarotti. *Se podría llamar* —dice— *apoyatura doble y también aspirada.*

Ejecución

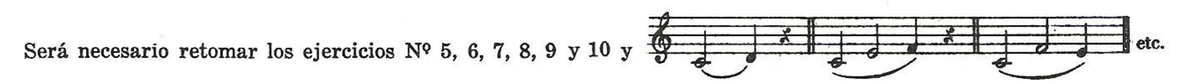


EJERCICIOS PARA SONIDOS FILADOS



Es inútil *filar* los sonidos que descienden por debajo del *Do*, porque la oportunidad de emplearlos de tal manera no se presenta nunca. Con respecto a las notas superiores al *La*, aún no siendo más difíciles son más fatigosas para *filar* que las notas inferiores. Por este motivo será conveniente abandonarlas hasta el momento de hacer su aplicación en los fragmentos a interpretar. La tabla expuesta más arriba suministrará también materia al estudio del sostenimiento uniforme, de los sonidos *filados* y de los sonidos *filados* con inflexiones o con eco.

Será necesario retomar los ejercicios Nº 5, 6, 7, 8, 9 y 10 y



ejecutar un *filado* en cada blanca, en su paso a la nota siguiente, con un *portamento* de voz lento y suave. El *filado* unido al *portamento* exige la más escrupulosa regularidad en el movimiento del pecho.

EJERCICIOS PARA LA REPETICION

Cuando el alumno deberá respirar se atenderá a lo ya expresado en el ejemplo del capítulo I.

